ترجمة المسرحيات العالمية إلى العربية بين المقروئية والأدائية

Universal plays' Translation into arabic: Between Readability and Performability

مكية بوزيد

معهد الترجمة، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة. (الجزائر)، bouzidmekkia@yahoo.com

أد/ جازية فرقاني

معهد الترجمة، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة. (الجزائر)

تاريخ الوصول 2020/07/25 **تاريخ القبول** 2021/08/16 **تاريخ النشر** 2021/12/27

ملخص: نتج عن الطبيعة المزدوجة للنص الدرامي تطبيقات ترجمية تحافظ إما على حرفية النص أو على روحه وعليه ظهرت القطبية الثانية في ترجمة المسرحية: قطب الترجمة للورق (المقروئية) تمثله المخصصة في الدراسات الترجمية سوزان باسنت وقطب الترجمة للخشبة (الأدائية) يمثله السيميائي باتريس بافيس.

يتناول المقال إشكالية طبيعة ترجمة المسرحيات العالمية إلى العربية؛ إذا ما كانت ترجمة موجهة للقراءة أو ترجمة موجهة للأداء. للإجابة على السؤال نتبع المنهج الوصفي والتحليلي للأسماء والإحالات المستعملة في ترجمة أشهر المسرحيات الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والروسية والألمانية إلى العربية. يسمح وصف وتحليل ترجمة الأسماء وكذا الإحالات المستعملة من طرف المترجمين لتحديد التوجه النظري لممارسات الترجمة المسرحية إلى العربية.

الكلمات المفتاحية: النص الدرامي; المقروئية; الأدائية ; الترجمة للورق; الترجمة للخشبة.

Abstract: The complex nature of drama gave rise to translation practices which preserved either the letter or the spirit of the dramatic text. Hence the double polarization of drama translation theories: readability polarization represented by the traductologist Susan Bassnett and the performability polarization represented by the semiotician Patrice Pavis.

The present research deals with the problematic of the nature of the translation of universal plays into Arabic language; if it is a reader-oriented translation or a performance – oriented one. Reason for which we adopted a descriptive and analytic methodology based upon the study of names and foot-notes used in the translations of the famous English, French, Spanish Russian and German plays.

The description and the analysis of the nouns' translation and the foot-notes used by the translators allow to determine the theoretical orientation of the drama translation into Arabic.

Keywords: dramatic text, reading, performance, translating for the page, translating for the stage.

1. مقدمة:

ركزت الأبحاث الترجمية منذ بداية تسعينيات القرن العشرين على الاهتمام بالنص والعرض المسرحيين معا لترجمة مسرحية قابلة للقراءة والأداء معًا بدل من أداء وظيفة واحدة فقط (جونستون دافيد Johnston

David، 1996) ، ولهذا الغرض تعالت الأصوات المنادية بضرورة تعاون المترجم مع المؤلف والمخرج المسرحيين و/أو الفرقة المسرحية ما أمكن ذلك و الاستعانة بكراسة الإخراج المسرحي – إن وجدت – لإنتاج نص مترجم للمشاهد لا للقارئ فحسب. ومع ذلك لا تزال ترجمة المسرحية تطرح إشكالات متعددة، بالنظر من جهة إلى طبيعة المسرحية باعتبارها نصا أدبيا ثابتا وعرضا فنيا آنيا وزائلا، ومن جهة أخرى إلى تطبيقية العمل التشاركي بين المترجم وباقي فواعل العمل المسرحي التي لا تقوم على أية صيغة رسمية وإنما تعتمد على العلاقات الشخصية فقط.

2- تمهيد:

تتناول فيما يلي دراسة ماهية ترجمة أشهر المسرحيات العالمية الإنجليزية والإسبانية والفرنسية والروسية والألمانية إلى العربية لتحديد طبيعة التطبيق إذا كان موجها للقراءة أو للعرض على الخشبة أو لأداء الوظيفتين معا وذلك من خلال دراسة وصفية تحليلية لترجمة الأسماء وللإحالات المستعملة من طرف المترجمين.

ركزت الأبحاث الترجمية منذ بداية تسعينيات القرن العشرين على الاهتمام بالنص والعرض المسرحيين معا لترجمة مسرحية قابلة للقراءة والأداء معًا بدل من أداء وظيفة واحدة فقط (جونستون دافيد Johnston David، 1996)، ولهذا الغرض تعالت الأصوات المنادية بضرورة تعاون المترجم مع المؤلف والمخرج المسرحي أو الفرقة المسرحية ما أمكن ذلك و الاستعانة بكراسة الإخراج المسرحي -إن وجدت – لإنتاج نص مترجم للمشاهد لا للقارئ فحسب. ومع ذلك لا تزال ترجمة المسرحية تطرح إشكالات متعددة، بالنظر من جهة إلى طبيعة المسرحية باعتبارها نصا أدبيا ثابتا وعرضا فنيا آنيا وزائلا، ومن جهة أخرى إلى تطبيقية العمل التشاركي بين المترجم وباقي فواعل العمل المسرحي التي لا تقوم على أية صيغة رسمية وإنما تعتمد على العلاقات الشخصية فقط.

وعن تلك الطبيعة الخاصة للنص المسرحي انبثقت ممارسات تُرجمِيَّة تصب في خانة الاقتباس adaptation أوالرؤية version أو الترجمة – اقتباس tradaptation؛ انتهج خلالها المترجمون أمثال باسنت Bassnett [1] (1998 : 88 – 96) استراتيجيات القص والحذف والإضافة وهي ممارسات لم تقبل أن يطلق عليها أية تسمية أخرى عدا ترجمات في حين كان قد أدان مثل تلك الممارسات –من حذف وقص الخ – بعض الباحثين نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر خوليو سيزار سانتويو J. C. Santoyo (1996 : 91) معتبرا إياها عمليات تحويل أو نقل أو mixitificacion أو أي شيء ماعدا ترجمات[2].

وعليه أعيد طرح إشكال ماهية الترجمة في مجال المسرحية إضافة إلى إشكال الأمانة والخيانة من منظور مغاير تماما للطرح القديم إذ هناك من رأى في التوطين domestication أمانة للمسرحية الأصل- بالنظر إلى خصوصية النص المسرحي الموجه أساسا للعرض (translating for the stage) – وهناك من رأى في التغريب foreignazation أمانة للأصل بالنظر إلى أن مهام المترجم تقتصر على النص المكتوب وأما مسألة العرض على خشبة المسرح فهي من مهام المخرج المسرحي translating for the page. وبين الطرح أو ذاك يبقى إشكال ماهية الترجمة قائما إذ جاء ناتج التطبيقات التُرجمِيَّة على المسرحيات ترجمة حرفية أو نسخة عن الأصل تسمى اقتباسا أو رؤية أو ترجمة-اقتباس لنشير هنا على سبيل المثال لا الحصر ترجمات مسرحية ' الملك اوديب' لسوفوكليس[3] إلى اللغات

الإنجليزية (دريدن Dryden/ جيب Jebb) والفرنسية (كورناي Corneille/ فولتيرVoltaire/بيلادون Péladan) والعربية (توفيق الحكيم/علي احمد باكثير/ علي سالم).

إن تعدد الترجمات الموجودة للنص المسرحي الواحد في لغة واحدة لا يعود فقط إلى اختلاف لغة وثقافة المسرحية الأصل عن لغة وثقافة المسرحية الهدف ولكن أيضا إلى جمهور وتقاليد مسرح اللغتين فمثلا كتب فولتير وهو في سن ال19 مسرحية 'أوديب' بعد اطلاع شامل ومفصل على المسرحية الأصل في لغتها الأصل (اليونانية القديمة) وعلى مسرحية 'أوديب' لسينيكا Seneca وكورناي Corneille وبعد دراسة معمقة لشعرية أرسطو ونظريات المسرح آنذاك (بالخصوص نظرية داسييه Dacier).

تقوم المسرحية في حبكتها على قصة حب (love plot) بين الملكة جوكاستا Jocasta وشخصية جديدة أضافها فولتير وهي فيلوكلتس Philocletes صديق هرقل Hercules وحبيب جوكاستا القديم بعدما انتقد مواطنه كورناي الذي حبك مسرحية 'أوديب' حول قصة حب بين أخت أوديب وملك أثينا (Durcée & Thesee) لإرضاء جمهور المسرح الفرنسي الذي كان يستهجن أية مسرحية إذا لم تحمل قصة حب. وما فرض على فولتير بناء فعل درامي قائم على قصة حب هو الممثلون الباريسيون الذين هددوا فولتير برفض تمثيل مسرحية لا تقوم على قصة حب[4]. وقد كتب طه حسين حول تأثير الجمهور وتقاليد المسرح الفرنسيين على ترجمة 'الملك أوديب' لكورناي وفولتير"(...) والشيء المحقق أنَّ الشاعرين الفرنسيين قد عنيا بالبيئة أكثر مما عنيا بالموضوع، فأرضيا قوما كانوا يحبون أن يلهوا ويكرهون أن يشقوا على أنفسهم بالنظر إلى المناظر التي تؤذي شعور الغانيات المترفات[5]."

ولتقاليد المجتمع الأثر كذلك على الترجمة المسرحية ولعل من أدق الأمثلة على ذلك الرقابة التي فرضت على عرض مسرحية أوديب[6] في بريطانيا والتي لم ترفع إلا في 1911 بسبب تيمة العلاقة المحرمة- وإن كانت عن طريق الخطأ – بين الولد ووالدته والتي لا يقبلها المجتمع البريطاني المحافظ. وقد تمكن المخرج الألماني راينهارت Reinhardt من كسر الطابو بعرض الترجمة الشعرية لجلبير موراي Gilbert Murray على خشبة المسرح البريطاني Covent Garden في 15 جانفي 1912 .

وكخلاصة نقد لتلك الممارسات في ترجمة المسرحية، وسمها الدارسون بالترجمة الحرفية في بريطانيا وبالنسخ في فرنسا (رؤى للأصل). والسؤال الذي يطرح نفسه هو كالأتي: ما هي طبيعة ترجمة المسرحية إلى اللغة العربية؟ هل هي ترجمة موجهة للقارئ أم للمشاهد؟ أو بتعبير آخر هل تؤدي ترجمة المسرحية إلى العربية الوظيفتين المقروئية والأدائية معا ؟

إذا كان سانتويو Santoyo (1989 : 107) قد طالب بتوضيح –على الملصقات التي تعلق للإعلان عن عرض المسرحية –ما إذا كان العمل محل العرض يشكل ترجمة أو اقتباسا أو رؤية للأصل حتى لا يخدع الجمهور 'indicarse claramente en la carteleria '، فإن المتصفح فقط لأغلفة مؤلفات المسرحيات العالمية المترجمة إلى العربية يلحظ اختلاف التعبير على عملية الترجمة أو تسميتها فيقرأ: ترجمة فلان أو تعريب فلان أو نقلها إلى العربية أو عن العربية فلان أو مسرحية مقتبسة بقلم فلان ...وبتعبير سانتويوSantoyo يمكن القول بأن المترجم و/أو دور النشر في هذه الحالة يوضحون طبيعة العملية حتى لا يخدع القارئ لأن العملية تختلف من ترجمة إلى اقتباس إلى تعريب أو نقل كما تؤكده اللسانيات البنيوية[7] بحيث الاختلاف في الدوال Signifiants ينجر عنه اختلاف في المدلولات

Signifiés. فهل فعلا يحمل هذا الاختلاف في التعبير عن عملية الترجمة اختلافا في التطبيق؟ وماهي منهجية كل ممارسة وحدودها؟

عرفت الترجمة بداية من منظور لساني كعملية انتقال من لغة إلى أخرى[8] ، لتحضى بعد ذلك بتعاريف تتعدى عملية التحول اللغوي إلى التوطين /التغريب (Venutti, 1991) ؛ فينقل المترجم اللغة بما تحمله من فكر وثقافة ليكيفها مع لغة الأخر فكرا وثقافة (domisticating) أو يترك الكل كما هو في الأصل لينقل الكلمات والدلالات إلى اللغة الهدف[9] (foreignizing)أو بعبارة شلايمخير Schleimacher (1987) ترك القارئ مرتاحا ونقل الكاتب إليه أو ترك الكاتب مرتاحا ونقل القارئ إليه.وتخضع الممارستين لتراتبية تثاقفية acculturation hierarchy تتدرج من الترجمة الحرفية المغربة أو ما يسمى بالانسلاخ الثقافي (deculturation) وصولا إلى الترجمة الحرة المدجنَة أو ما يصطلح عليه بالتثاقف (acculturation) (Aaltonen, 1996).

يمكن إذن تقدير التسميات المطلقة على عمل المترجم في ترجمته للمسرحية إلى العربية بأنها ثلاثية توافق تقسيم دريدن Dryden للترجمة (1956 : 109- 19) [10]. ففي النقل ترجمة للدلالات وفي التعريب[11] ترجمة للمعاني. ليبقى القاسم المشترك بين تلك النعوت المختلفة هو إجراء الترجمة الذي فيه نقل إلى العربية للأسماء والأماكن والأحداث دونما تغيير أو تكييف وإنما-حسب تعبير ابن منظور- 'بتفوه على منهاج العربية'. فأسماء الأعلام مهما كانت رمزيتها في لغتها الأصل تنقل كما هي بحروف عربية بدل اللاتينية وكذلك الحال بالنسبة لأسماء الأماكن والأحداث التاريخية. ولذلك يستعمل المترجم كإستراتيجية، لتبيان دلالة ورمزية الأسماء والأماكن أو لتوضيح بعض الأحداث، الإحالة. تلعب الإحالة تلك وظيفتين: وظيفة شارحة لبعض المفردات التي يستعملها المترجم في الترجمة أو التعريب أو النقل إلى العربية أو توضيحية لبعض الأحداث أو تفسيرية لسلوك بعض الشخصيات.

3- ترجمة أسماء الشخصيات في المسرحية:

تتعدد الأسماء وتختلف باختلاف العنصر الحامل لها فنجد أسماء أعلام (تقابل أسماء وكنيات شخصيات المسرحية) وأسماء أماكن وأشياء تنقل كما هي في الأصل بحروف عربية. وفي باب ترجمة أسماء الأعلام نجد قسمين: قسم ينادي بترجمتها إلى اللغة الهدف وقسم يقول بعدم ترجمتها. فنجد في القسم الأول مثلا مويا Moya (1993 : 235 -8) الذي يرى ضرورة إعادة الأسماء- حقيقية[12] كانت أو خيالية - نقلا عن الأصل دونما ترجمة فقط يراعا في ذلك احترام المقاييس الصوتية للغة الهدف. وقد قسم مويا Moya أسماء الشخصيات إلى أسماء مشحونة وأخرى غير مشحونة ودعا إلى ترجمة القسم الأول لا الثاني وفي ذلك إعادة لما سبقه به بيتر نيومارك Newmark (1992 : 290). من جهتها انتقدت كارلا ماتييني Carla Matteini (2008) المترجمين لأسماء الشخصيات لأنها ترى في ذلك عدم توافق مع محيط الحدث[13]. أما في القسم الثاني فنجد شولتزُ Schultze (1991 : 92) التي نادت بترجمة كل اسم مهما كان. ويؤيد هذا الطرح أليخاندرو لابينيا Alejandro Lapeña (2012 : 160) بقوله بأحقية جمهور المسرحية المترجمة امتلاك الحق نفسه الذي يملكه جمهور المسرحية الأصل وهو سماع أسماء في لغته لذلك لم ير ضرورة لترجمتها إلا في حالة واحدة وهي أن تكون أسماء تاريخية لديها ترجمات معتمدة تاريخيا[14].

تنقسم أسماء الشخصيات في المسرحية- حسب فيرنانديس كاردو(Fernandez Cardo,1995 : 10 -409)- إلى ثلاثة أقسام : أسماء أعلام فردية (anthroponym) وأسماء تتعلق بالمهن /الحِرَف التي تؤديها الشخصيات وهي أسماء يتوجب ترجمتها أما القسم الثالث فيخص الألقاب (patronym) وهي أسماء تبقى ترجمتها مرهونة بوظيفتها في النص المسرحي. وعليه يمكن القول بأن ترجمة الأسماء تنقسم إلى ترجمة وظيفية وترجمة جزئية كما هي موضحة في الجدول أدناه.

فَرهَنْغ ويتُلْد مَنْشَك Ferhang Witold Manzcak (1968)	بيتر نيومارك Peter Newmark (1988)	شولتزُ Schultze (1991)	مويا Moya (1993)	كارلا ماتييني Carla Matteini (2008)	أليخاندرو لابينيا Alejandro Lapeña (2012)
لا تترجم الأسماء مهما كانت.	أسماء الأعلام لا تترجم إلا في حالات تشبعها بالرمزية.	كل اسم يترجم مهما كانت طبيعته أو وظيفته	أسماء الأعلام لاتترجم باستثناء الأسماء التي تحمل شحنة سيميائية.	لا تترجم الأسماء مهما كانت.	كل اسم علم يترجم باستثناء الأسماء التاريخية إذا ما كان لديها استعمال معتمد.

4- أسماء الشخصيات في ترجمة المسرحيات العالمية إلى العربية:

إنَّ الممارسة الغالبة على ترجمة المسرحيات العالمية إلى العربية هي الترجمة الحرفية الوفية للأصل التي تنقل اللغة بما تحمله من ثقافة إلى لغة أخرى بدليل الحفاظ على كل الأسماء سواء كانت أسماء أعلام أو أماكن أو أشياء (أدوية، عملات، ...).

ترجمة أسماء شخصيات مسرحية 'المحبرة' لكارلوس مونييث ('El Tintero' de Carlos Muñiz)

قسم كارلوس مونييث Carlos Muñiz أسماء شخصيات مسرحيته 'المحبرة' 'El Tintero'[15] إلى ثلاثة أقسام كما نوضحه في الجدول أدناه:

	أسماء الشخصيات في الأصل	أسماء الشخصيات في الترجمة
أسماء أجنبية (غير إسبانية) سهلة النطق	Crock /Frank / Frida/ Livi / Sra. Slamb	كروك / فرانك / فريدا / ليفي / السيدة سلامب/
أسماء مرتبطة بدور أصحابها في الحدث المسرحي	Amigo / Director / negociante /Conserje/ Maestro / Secretaria / tres funcionarios	الصديق / المدير / رجل الأعمال / المعلم / السكرتيرة / الموظفون الثلاثة
أسماء ذات دلالة صوتية	Crock (صوت كسر الأشياء) Pim &pam &pum (يحاكي صوت	كروك

تحمل شحنة رمزية (أصوات تحاكي الطبيعة) (onomatopoeia)	طلقات نارية) (العرائس التي تتحرك بخيوط)	بيم & بام & بوم

من الواضح من خلال الترجمة الحرفية لأسماء شخصيات المسرحية بأنَّ المترجم السيد سهيم انتهج إجراء التعريب في ترجمة الأسماء على الرغم من معرفته[16] المسبقة بدلالتها ورمزيتها. فالبطل كروك Crock يتحطم ويتكسر في المسرحية لذلك أطلق عليه المؤلف المسرحي كارلوس مونييث اسما يحاكي صوت تكسر الأشياء؛ وأما بيم وبام وبوم pim, pam, pum فهي إضافة إلى كونها أصوات تحاكي صوت الطلق النَّاري فهي تمثل أسماء للدمى الثلاث المتحركة بالخيوط وهي معروفة في ثقافة اللغة الأصل استعملها المؤلف ليشبه الموظفين الثلاثة بالدمى المتحركة التي لا تفكر وإنما تنفذ الأوامر فقط. وهي رمزية لا تؤديها الترجمة الحرفية 'بيم وبام وبوم' إذ لا تؤدي أية رمزية في الثقافة العربية. إنَّ في اختيار المترجم لهذا الإجراء- بالرغم من علمه برمزية الأسماء- توجه نحو تغريب الترجمة لا توطينها وهو شأن الترجمة العربية للمسرحية عموما. فلو فرضنا أنه يترجم الأسماء لتؤدي رمزيتها في اللغة الهدف لكان لزاما عليه ترجمة الأسماء التي اختارها كارلوس مونييث أجنبية عن الثقافة الإسبانية (فرانك وليفي وفريدا... هي أسماء انجلوسكسونية مقابل الأسماء الإسبانية مثل أسماء إبني كروك: باكو Paco و انطونيو Antonio).

إنَّ إجراء ترجمة أسماء شخصيات المسرحيات إلى العربية هو إجراء موحد بين جل المترجمين سواء تعلق الأمر بالتعريب أو النقل[17]. يوضح الجدول أدناه أسماء شخصيات مسرحيات عالمية وترجمتها إلى العربية.

المسرحية	أسماء بعض الشخصيات	الأصل: المؤلف وعنوان المسرحية
'الميجور باربارا' لبرنارد شو ترجمة محمد طريف فرعون	باربارا أندرشافت / الليدي برايتمورت / ستيفن أندرشافت / تشارلز لوماكس/ لازاروس / بيل ولكر	Major Barbara Bernard Shaw (1905)
'بيت الدمية' لهنريك إبسن ترجمة كامل يوسف	لندا Linde/ تورفالد هيلمر Torvald Helmer/ نورا Nora/ الدكتور رانك Dr. Rank/ كروجشتاد Krogstad/ هيلين Helene/	A Doll's House Henrik Ibsen (1879)
'أجاممنون' لأسخيليوس ترجمة لويس عوض	أجاممنون / كليتمنسترا / كاسندرا / ايجست / بريام / تايستيس /	Agamemnin Aeschylus (
'إجتماع شمل العائلة' ل ت. س. إليوت ترجمة محمد حبيب	ايمي/دوجر/ايفي/ فيوليت/أجاشا/ كولونيل / تشارلز بيير/ ماري/ هاري داوينغ	The Familly Reunion T. S. Eliot (1948)
'الأيام الخوالي' لهارولد بينتر ترجمة الشريف خاطر(1988)	كايت Kate / ديلي Deely أنا Anna	Old Times Harold Pinter (1971) (1971)

'الحداد يليق بإلكترا' ليوجين أونيل ترجمة محمود أحمد (1961)	ازرامون/كريستين/لافينيا/ ادم برانت/ بيتر برانت/ بيتر نيلز/ ستث بيكويز/ أيموس ايمز لويز/	Mourning Becomes Electra (A trilogy) Eugene O'Neil (1929)
'الرقص أمام المرآة' لفرانسوا دو كوريل ترجمة محمود مقداد	بول بريان Paul Bréan / ريجين Régine/ لويز Louise/ ماري Marie	La danse devant le miroir Françoise De Curel (1914)
'الحضيض' لماكسيم جوركي ترجمة عبد الحليم البشلاوي (1962)	ميخائيل إيفانوفيتش كوستليوف Mikhail Ivanovich Kostylyov / قاليسيا كاربوڤنا Vasilisa Karpovna / ناتاشا Natasha	The Lower Dephts Maxim Gorky (1902) أخرجها ستانيسلافسكي على مسرح موسكو
'السيد' لبيير كورناي ترجمة خليل مطران	دن فرناند / دن دياج / دن غوميز / دن سنش / دن رديك "لذريق" / شيمان / ألفيره	Le Cid Pierre Corneille (1937)
'الفوضى والعبقرية' نقلها إلى العربية جورج الطرابيشي	إيلينا / آمي / كين / آنا / بيتر / الكونت / سليمان /	Kean Jean Paul Sartre (1953)
'المنصور' لهاينريش هاينه نقلها عن الألمانية منير الفندي	المنصور Al mansor / حسن Hassan/ سُليمة Zuleima/ إيزابيلا / فرناندو /	'Al mansor' Heinrich Heine (1823)
'الملك أوديب' لسوفوكليس ترجمة توفيق الحكيم	أوديب / جوكاستا / كريون / انتيغون /	Oedipus the King Sophocles
'المسامر' لجون اوزبورن ترجمة محمد توفيق مصطفى	بيلي رايس Billy Rice/ جين رايس Jean/ ارشي رايس Archie Rice/ فرانك رايس Rice/ ويليام رايس (الاخ بيل) William/ غراهام دود	The Entertainer John Osborne (1957)
'المفتش' لنيكولاي غوغول ترجمة هاشم حمادي	أنطون أنطونوفيتش سكفوزنيك-دموخانوفسكي / أنَّا أندرييفنا/ ماريا انطونفنا / لوقالوفيتش خلويوف/	РЕВИВОР Nicolai Gogol (2017)
'الملك هنري الرابع' لويليام شكسبير ترجمة مصطفى طه حبيب 1993	الملك هنري الرابع / هنري (ولي العهد أمير ويلز) / لورد جون لانكستر / إيرل وستمورلند /	The King Henry IV William Shakespeare (1597)

يتضح من خلال الجدول أعلاه أنَّ أسماء الشخصيات في المسرحيات تبقى على أعجميتها وتنقل إلى العربية 'بتفوه على منهاج العربية' فقط. وحول الموضوع كتب طه حسين في مقدمته لترجمة مسرحيتي 'أوديب و تيزي' [18] Oeudipe / Thesée ' للكاتب الفرنسي اندريه جِيدْ (André Gide) "اثرت في هذا الكتاب إيراد الأسماء اليونانية كما ينطقها ويرسمها الفرنسيون. ويرى القارئ في آخر الكتاب تبيانا لما قد يحتاجه إلى تبيين من هذه الأسماء[19]." وهو منهج انتهجه اغلب المترجمون إلى العربية بحيث يعيدون الأسماء كما 'ينطقها ويرسمها' متحدثو اللغة الأصل مع اختلاف في الكتابة فنجد مثلا طه حسين يؤثر كتابة الأسماء كما ينطقها الفرنسيون وأما توفيق الحكيم فيكتبها 'بتفوه على منهاج العربية'، فكتب مثلا طه حسين 'جوكاست' 'Jocaste' و'ذوس' 'Zeus' في حين كتب الحكيم

'جوكاسا' و'زوس'[20]. وكذلك الشأن بالنسبة لترجمة إسم بطل مسرحية 'السيد' 'Le Cid' لبيير كورناي Pierre Corneille ؛ فقد ترجمت فاطمة عبد الرحمن الخطيب 'Don Rodrigue' ب'دون رودريغ' بينما ترجمها خليل مطران ب'دن لدريك' مع إضافة لذريق بين مزدوجتين عند إيراد أسماء الشخصيات ليستعمل 'لذريق' في نص الترجمة[21].

إذ تُعرَّب حتى في حالة الأسماء المشحونة فتنقل عن الأصل كما هي، وقد يضيف بعض المترجمون دلالة الأسماء بين قوسين وكمثال نذكر مسرحية فولتير التي تحمل اسم الشخصية البطل 'Candide'[22] والذي ترجمته فاطمة عبد الرحمن الخطيب ب'كانديد' ولكنها أضافت في السطور الأولى للترجمة من الفصل الأول دلالة الاسم (الساذج) عند ذكر اسم البطل لأول مرة في النص واتبعته ب"كانديد".

من الفصل الأول من مسرحية 'كانديد' ترجمة فاطمة عبد الرحمن الخطيب	'Candide' 'Voltaire من الفصل 1 لمسرحية فولتير Voltaire
كان يعيش في مدينة "فيست فالي" في قصر البارون (دي تاندر تن تروك) شاب منحته الطبيعة صفوة الخلق والأدب، كانت هيئته تعلن عن طيبة نفسه. قلما كان مصيبا في رأيه. وربما بسبب تفكيره البسيط هذا، كان يطلق عليه اسم الساذج "كانديد"	Il y avait en Westphalie, dans le château de Monsieur le baron de Thunder-Ten-Tronckh un jeune garçon à qui la nature avait donné les mœurs les plus douces. Sa physionomie annoncait son âme. Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple ; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide.

5- الإحالة في ترجمة المسرحيات العالمية إلى العربية: نفي لأدائية المسرحية:

إنَّ المتصفح لترجمات المسرحيات العالمية إلى اللغة العربية يصادف عددا من الإحالات تؤدي وظائف تتراوح بين شرح لمفردات غير متداولة يقدر المترجم بأنَّ القارئ لن يفهمها على الفور فيشرحها في إحالة أو توضيح لأحداث مسرحية يقدر المترجم بأنه لو تركها للقارئ لوقع في لبس وغموض أو لتأويل رمزية وإيحاء الأسماء و الأماكن و الأشياء.

في ترجمة مسرحية ميخائيل بولغاكوف 'الجزيرة القرمزية'، استعمل نزار عيون السود إحالات لشرح دلالة أسماء الشخصيات. عند أول ذكر لاسم الشخصية يدرج إحالة بعد وسمه بنجمة 'ميتيولكين* نيكانور' و'الخادم باسارتو**'، لنقرأ الإحالات الآتية في الصفحة 15 من الترجمة :

*ميتيولكين : الكنية مشتقة باللغة الروسية من كلمة تعني "مكنسة" "المترجم"

**باسبارتو Passe partout : الكنية كلمة فرنسية تعني مفتاح عمومي "المترجم"

فالاسم الأول مشتق مفردة مكنسة ' MeTJIà' والثاني يشير إلى المفردة الفرنسية ' passe- partout'والتي تدل، إضافة إلى ما أحال إليه المترجم نوار عيون السود، على ما يفتح جميع الأبواب فيقال مثلا ' L'argent est un bon passe- partout' بمعنى 'المال يفتح جميع الأبواب'.

في مسرحية 'الرقص أمام المرآة'[23] ' La Danse Devant le Miroir' لفرانسوا دو كوريل François de Corel، استعمل المترجم محمود مقداد إحالات توضيحية. فمثلا توضح الإحالة 1 في الفصل الأول الإطار الزمكاني لعرض المسرحية كما لبعض الشخصيات:

"في باريس، في أيامنا(1). غرفة نوم "ريجين" سرير غير مرتب وعليه لحاف مسحوب ومخرّق. فوضى صباحيّة في شقة امرأة. وعبر باب موارب يُلمَح في الحمام طرف حوض الماء وجانب من كرسي عليه مناشف منبعجة تقطر ماء. وفي الخارج، الجوّ رمادي وضبابي في شهر مارس." (ص.39)

(1)عرضت المسرحية للمرة الأولى في باريس في 17 ماي 1914[مترجم].

"ريجين: آه!إنَّه شخص خسيس!كيف استطعت أن أحبَّه (...) إنني يتيمة ووحيدة في العالم وأنا في الثانية والعشرين(2)، ولم يكن لي سواك لتوجيهي. لقد حدث ذلك في وقته!" (ص.40)

(2)ورد في السرد قبل قليل أنّها في العشرين من العمر، ويبدو أن الصواب ما ذكر هنا عن عمرها يؤيد ذلك ما ورد أيضا عند ذكر شخصيات المسرحية [مترجم]

أما فيما يخص شرح المفردات الأجنبية وتوضيح للأسماء فقد ضمنها في النص بين مزدوجتين باللغة الفرنسية عندما يتعلق الأمر بتوضيح تعريب الأسماء مع ترجمتها الحرفية أحيانا.

"لويز: (مادَّة الصحيفة إلى ريجين) "ريجين" أي تصبيحة حزينة أحمل إليك!جذي، انظري ماذا قرأت في صحيفة "لوماتان" الصباحLe Matin " (ص.39)

تشكل مفردة "لوماتان" تعريب و"الصباح" ترجمة حرفية و "Le Matin " اقتراض. ليجد القارئ نفسه أمام ثلاث ترجمات للوحدة اللسانية الواحدة واستعمال للغتين الهدف والأصل. وفي يلي أمثلة لمفردات معربة مع إدراج للأصل.

"لويز: (قارئة) هذه الليلة، شاب مقدر جدًا في المجتمع الباريسي الراقي، هو السيِّد "بول بريان"، ألقى بنفسه في نهر "السين" La Seine قرب جسر "الكونكورد" La Concorde (...) (ص44)

"لويز: أمس، في تلك الأصبوحة عند آل "فريكور" Les Frécourt ، رقصت معه (...)

ريجين : (بعصبية) آه !انت تزعجينني مع السيد بريان Bréan!... لقد رقصت رقصت كثيرا، ولكن لا هو ولا غيره سيجعلونني أرقص أيضا." (ص.40).

"ريجين (...) بينما كنت تلبسين ثيابك كي تذهبي للعب "البريدج ورق الشدَّة" لدى صديقتك العجوز "بيرت" Berthe (...)" (ص.42)

وفي ترجمة مسرحية 'العبرة بالخواتيم' لويليام شكسبير[24] ، استعمل المترجم عبَّاس حافظ إحالات لتوضيح بعض الأحداث:

"الكونتيسه: إنني بانتزاع ولدي مني أدفن زوجا ثانيا.

برترام: وأنا يا سيدتي بذهابي أبكي أبي مرَّة أخرى، ولكن لا يجب أن أمتثل لأمر جلالته، لأنني الآن تحت وصايته، بل أكثر من ذلك في خضوع لمشيئته(1)."(المشهد الأول من الفصل الأول)

(1) كان كل" قاصر" من أبناء الأشراف يوضع تحت رعاية الملك، فهو الوصي عليه وقد توفي الكونت روسيون من عهد قريب، فأصبح غلامه برترام تحت وصاية الملك.

أما في ترجمة مسرحية 'الطائر الأزرق' [25] لموريس ميترلينك، فقد استعمل المترجم يحي حقي إحالة لاختصار الأسماء المتشابهة للشخصيات:

"تيتيل(1): ميتيل (1)!

ميتيل : تيتيل (1)!

هو: أنائمة أنتِ؟

هي : وأنت ؟

(1) اختصارا للأسماء المتشابهة رأينا الإشارة إلى تيتيل فيما بعد بكلمة (هو) وإلى ميتيل بكلمة (هي). (ص25)

وما الإحالة هنا إلا إختيار من طرف المترجم حتى لا يكرر اسمين متقاربة صوتيا بحيث يختلفان فقط في صوت واحد يقع في المحيط الصوتي نفسه فيشكلان بذلك ثنائية صوتية صغرى في الفونولوجيا[26] : /ميتيل//تيتيل/. إنَّ الإختلاف في هذه الثنائية بين صوت /م/ و /ت/ يؤدي إلى إختلاف في المعنى فيشكل /ميتيل/ اسم مؤنث و /تيتيل/ اسم مذكر.

في مسرحية 'السيد' لكورناي، ذيل المترجم خليل مطران لشرح المفردات الأدبية التي يفهمها إلا متلقي من نوع خاص.

ففي المشهد الأول من الفصل الأول نقرأ إحالات لشرح مفردات أدبية لا يدركها القارئ العادي من مثل : اللواعج والرائعة وضرام و آسف ...

"شيمان: أعيدي عليَّ، ولك الشكر، ما استدللت منه على أنَّه يستصوب اختياري، ثم زيديني علماً بما أنوط به أملي، فليس هذا الحديث العذب مما يمج تكراره، وما من بشرى انطلاق اللواعج(2) الكمينة فينا يوماً، وشبوبها في الرائعة (3)، وبم أجابك عن المنافسة اللطيفة التي يتنافسها لديك، دن سنش ودن لذريق؟ (...)"

(2): اللواعج : الهوى المحرق

(3): الرائعة الأول

"بنت الملك: أذكر ذلك ولن يغيب عني أو أسفك دمي قبل أن أسف(5) إلى دون منزلي (...) هو ضرام يأكل نفسه إن لم يجد ما يأكل." (ص. 12)

(5): آسف: أدنو

(6): ضرام: اشتعال

"دن دياج: (...) إنَّ إهانة كهذه لا تغسل إلا بالدَّم فمُتْ أو أقتل. واعلم حذر الاغترار، إنَّ الذي أدعوك إلى كفاحه رجُل يُرهب جانبه، فقد شهدته مجللا بالدم والعثير (11)، (...)"

(11): العثير : غبار الحروب

في مسرحية 'اجتماع شمل العائلة'[27] ل ت. س. إليوت، ذيل المترجم محمد حبيب لشرح المفردات الصعبة والأمثال وسلوك الشخصيات:

" تشارلز: (...) لكن ببساطة هناك أوقات لا يسعنا فيها إلاَّ أن نأخذ الثور من قرنيه *"

* يعني أن تغامر على الرغم مت معرفتك أن احتمالات الفشل أكبر بكثير من احتمال بسيط للنجاح. (ص.90)

"ماري : الربيع البارد هو الآن زمن الألم في الجذر المتحرك، هو الكرب في الظلام، هو زمن الجريان البطئ للنسغ في الجذر، هو زمن الألم في البرعم المتفتح، والأشياء التي تعاني أقل هي : الأقونطين * تحت الثلج، وندف الثلج الذي يبكي لأجل لحظة حياة في الغابة." (الفصل الأول، المشهد الثاني، ص. 106)

* الأقونطين: عشب سام

" إيفي: ماري، عزيزتي، أنت صففت الزهور؟ (...) تعرفين أنّه كانت لي حديقة خاصة، في كورن وول. عندما كنت استطيع العناية بالحديقة، ونلت عدَّة جوائز على عيّوقي*. كنت رائدة في ذلك المجال.

* عيّوقي: هو الدالفيور أو العائق وهو عشب زهر جميل أزرق اللون عادة." (الفصل الثاني، المشهد الثالث، ص. 109)

"ايمي: الأكثر جشعا هي أن تأخذي ما لم أملكه قط؛ (...) تعرفين أنك أخذت كل شيء ما عدا الجدران (...) لم تتركي شيئا سوى الذي استطعت أن أزرعه هنا. احتفظت به* سبع سنين من أجل المستقبل. شبحًا غير مقتنع ببيته الخاص. ثم ماذا عن الذّل؟ (...) ربما كنت كتومة جدًا. لكني رأيت عبره هو*. والآن ابني(...)" (الفصل الأول، المشهد الثاني، ص. 150)

*المقصود هنا زوجها أيضا (زوج ايمي) .م[28].

إضافة إلى تذييل الصفحات بوضع مرادفات للكلمات والتعابير المبهمة للقارئ، استعان المترجم محمد حبيب بملاحظات وتعليقات في آخر النص المترجم لنقد وتأويل بعض الأحداث المسرحية. فمثلا، الملاحظة رقم (18)والتي تمثل ما يسمى في التأليف المسرحي بالتعاليق المسرحية الوصفية'[29] التي ترافق الحوار[30]. كتب ت. س. إليوت (يدخل هاري) بدلا من (يدخل هاري في حالة توتر شديد) مثلا فاسحا بذلك المجال للتأويل من خلال النص.

إيمي: يجب أن يصل جون الآن، طريقه هي الأقرب. جون على الأقل، إذا لم يكن آرثر. أنصتوا، اسمع شخصا ما قادمًا، نعم لابد أنه جون (يدخل هاري)(18)"

(18) في غياب التعليق المسرحي الوصفي، نستطيع أن نستنتج من الحوار الذي يلي دخوله أنَّه في حالة توتر شديد على حدود الهستيريا. لا مباليا بكل الترحيب الذي قدم إليه، نراه يحدق إلى النافذة برعب وكأنّه قد رأى أشياء مرعبة وراءها، بعدئذ يندفع عبر الغرفة إلى قرب ستائر النافذة، لينال توبيخًا لينا من أمه على هذا التصرف لكن لكونه في حالة لا تعبر عن الكياسة؛ إنه يواجه واقعة خارقة بكل قواها وهي مجهولة له تمامًا؛ فهذا ليس وقت الإدعاء تمامًا كتوقعنا للكياسة من (مكبث) عندما يرى شبح بانكو."

"هاري: لا، لا، ليس هناك. انظر هناك. ألا تستطيع رؤيتها؟ أنت لا تراها، لكنني أراها، وهي تراني. هذه هي المرة الأولى التي أراها فيها في شوارع يافا، في مضيق السوندا (20)، في الليلة الاستوائية الباهية الجمال، عرفت أنها قادمة."(ص.81)

(20)بحر السوندا: مضيق بين سومترا و باتافيا.

في نقل مسرحية 'المنصور'[31] للشاعر الألماني هاينريتش هاينه إلى العربية، وضع المترجم منير الفندري إحالات متعددة تدخل في إطار دراسة تاريخية لأحداث وشخصيات المسرحية الدارس لها يستنتج بأنها موجهة لقارئ متخصص (باحث أو ناقد مثلا). فقد أكد المترجم، في مقدمة نقله للمسرحية إلى العربية، على أهمية التركيز على المضمون والأبعاد الفكرية للمسرحية وبعدها الإستشراقي إضافة إلى الإشارة إلى ما بذله هاينه من جهد وعناية لجعلها عملا شعريا[32]. و فيما يلي بعض من تلك الإحالات التي يزخر بها نص المسرحية المترجمة:

"داخل قصر أندلسي متداع مقفر، شعاع شمس الغروب يتسلل عبر النوافذ الجانبية. المنصور بمفرده.

المنصور:

إنَّه البلاط الحبيب، مازال كما عهدته، (...)

وهذه الأعمدة التي عهدتها صلبة وفية، (...)

كم لامستها واسند تاليها ظهري وأنا صبيّ.

حبذا لو اقتدى بنا رجالنا، من "غوملس"(1) و"غنزول"(2). (ص. 33)

(1) Gomles لعلّ المقصود به يوسف بن عماشة وزير الملك أبي عبد الله

(2) Ganzul لعل المقصود به المولى أبو عبد اللّه الملّقب بالزغل الذي عمل على الإطاحة بالملك أبي عبد اللّه.

"ومعشر بني سرّاج(1) و "زغري" (2) المتكبر الأنوف (...)

اسمعي أيتها الشمس الحنون نصيحتي الصادقة:

لوذي بدورك بالفرار وهاجري إلى سواحل المغرب

وإلى الجزيرة العربية السّعيدة المناخ على الدّوام؛

ويحك، انفي شرّ دون فرناند (3) ومستشاريه، (...)" (ص. 34)

(1) Abencerragan

(2) Zegris ولعل المقصود به حامد الذغري

(3) ملك أراغونيا (1452 – 1516)

"المنصور(يجرد سيفه من غمده) هيّا ابرزي أيتها التميمة الصقلية صانعة المعجزات (1)" (ص.37)

(1)يتجلى هنا مثلا تأثير إطلاع هاينه على الشعر العربي القديم من خلال ترجمة المعلقات لهارتمان كما أشرنا في المقدمة.

"الحسن (ينهض بتراخ ويقول بحزم وصرامة) تكلم يا المنصور بن عبد الله وأجب:

ما بالك منحشر في هذا اللباس الاسباني (1)؟ (ص ص. 39- 40)

(1) كانت سلط محاكم

وكذلك الشأن بالنسبة لباقي الإحالات المتضمنه في النص والتي أراد من خلالها المترجم تبيان مدى اطلاع هاينه على تاريخ الأندلس والشعر العربي :

إحالة رقم (1) صفحة 42: "تم زواج صاحبي الملك[33] – المعروف كلاهما بلقب "الكاثوليكي"– سنة 1469. واستقى هاينه من بعض مصادره أن إيزابيلا "التقية" اشترطت على العريس التزامه بافتكاك غرناطة من المسلمين."

إحالة رقم (1) صفحة 43 : شددت مصادر هاينه على الصراعات التّي كانت دائرة بين فرق المسلمين وقادتهم بينما العدو على الأبواب. كما شدد الشعراء الأندلسيون على هذا الانشقاق كسبب من أهم أسباب الهزيمة والنكبة. من ذلك ما قال لسان الدين الخطيب (في "رقم الحلل في نظم الدول"):

وبان في الأندلس الفساد وانتشرت من ضعفها البلاد

وأخذت أماڤا النصارى وأصبح الناس بها حيارى

في نقل مسرحية 'الفوضى والعبقرية' لجون بول سارتر، استعمل جورج الطرابيشي إحالات لتوضيح عناصر ثقافية :

في المشهد الثاني من اللوحة الأولى :

"إيلينا: ... وينبغي ألا يستقبلوا في مخادعنا... آمي، لقد التقيت بالسيدكين في منزل أمير غال(1)." (ص. 11)

(1) أمير غال هو لقب يطلق على وليّ العهد في إنكلترا. "المترجم"

في المشهد الرابع من اللوحة الأولى:

"إيلينا: لكن أخيرا. من هو؟

الأمير: إنه دون جوان!إنه فوبلاس (1) إنه ريشيليو المماليك الثلاث!.." (ص. 21)

*ولكن الإشكال الذي يطرح عند دراسة الإحالات والملاحظات التي يضعها مترجم المسرحية إلى العربية هو حول دورها وأهميتها للقارئ / المشاهد:

هل يجب على المتلقي سواء كان قارئ للنص المسرحي المكتوب أو مشاهد للعرض المقدم على خشبة المسرح فهم كل المفردات والتعابير؟ (معرفة مثلا أين يقع مضيق السوندا؟ أو أنَّ ميتيولكين هي كنية مشتقة باللغة الروسية من كلمة تعني "مكنسة" أو لماذا يتخفى المنصور في لباس إسباني وهو مسلم؟...)

هل لغة النص المسرحي –والتي توصف بأنها شفوية وفورية وإيمائية [34]– تقتضي تضمين النص لإحالات شارحة لمفردات أدبية يقدر المترجم أنها مبهمة بالنسبة للمتلقي؟

ما مدى تأثير حذف تلك الإحالات على الفهم ؟ هل هي أساسية أم شكلية؟ ومن هو المتلقي المقصود: قارئ (عادي أم متخصص) و/أو مشاهد (عادي أم متخصص)؟

نستنتج من خلال الأمثلة الموردة عن الإحالات والملاحظات المرفقة بالنص المسرحي المترجم أو المنقول إلى العربية أو المعرَّب اختلافا في الإشارة إلى الإحالات الخاصة بالمترجم وفي منهجية تعريب الأسماء لذلك فهي تحتاج إلى وقفة لتوحيد منهجي لترجمة الأسماء وللتذييل من حيث تحديد لوظائف الإحالات في النص المترجم والمتلقي المستهدف.

كما يتضح من خلال ممارسات ترجمة المسرحيات إلى اللغة العربية بأنها ترجمة للنص المسرحي باعتباره نصا أدبيا مكتوبا[35] (أي ما يصطلح عليه بالنص الدرامي dramatic text) في توجه نحو القراءة أكثر من التوجه نحو العرض فهي بالتالي ترجمة موجهة للقارئ لا للمشاهد تبتعد في لغتها عن اللغة الشفوية والفورية المميزة للنص المسرحي بدليل المنهجية المتبعة في التذييل للمفردات الأدبية والعبارات والأمثال المترجمة وكذا الملاحظات المتضمنة تأويلات خاصة بالأحداث والشخصيات المسرحية وتعليقات خاصة بالمترجم نفسه. إضافة إلى أسلوب التعريب المنتهج لترجمة الأسماء مهما كانت رمزيتها وإيراد الأصل في لغته الأجنبية مع الاسم المعرَّب ويضاف إليهما أحيانا الاسم المنسوخ.

إذن تنتج ترجمة المسرحية إلى العربية نصا أدبيا موجه أساسا للقراءة لا للعرض؛ وبالتالي يمكن القول بعدم تحقيقها للخاصية المميزة للنص المسرحي وهي الأدائية؛ لأنها ترجمة تلتزم بالحرف. تبقى النتيجة المتوصل إليها حول أدائية و/أو مقروئية ترجمة المسرح إلى العربية جزئية تستوجب دراسات أكثر معمقة حول مدى إلمام النص المسرحي المترجم بخصائص

النص المسرحي وهي الشفوية والفورية وتعددية الأنظمة (لغوية وغير لغوية) بتطبيق نماذج التحليل مثل النموذج التواصلي لنيكولاريا إكّتاريني Nikolarea Ikatarini (1994a) أوالنموذج الوظيفي لألتونين (1997) أو نموذج تحليل النص المترجم لأليخاندرو لابينيا Alejandro Lapeña (2015).

6. خاتمة:

يتضح من خلال ممارسات ترجمة المسرحيات إلى اللغة العربية بأنها ترجمة للنص المسرحي باعتباره نصا أدبيا مكتوبا (أي ما يصطلح عليه بالنص الدرامي dramatic text) في توجه نحو القراءة أكثر من التوجه نحو العرض فهي بالتالي ترجمة موجهة للقارئ لا للمشاهد تبتعد في لغتها عن اللغة الشفوية والفورية المميزة للنص المسرحي بدليل المنهجية المتبعة في التذييل للمفردات الأدبية والعبارات والأمثال المترجمة وكذا الملاحظات المتضمنة تأويلات خاصة بالأحداث والشخصيات المسرحية وتعليقات خاصة بالمترجم نفسه. إضافة إلى أسلوب التعريب المنتهج لترجمة الأسماء مهما كانت رمزيتها وإيراد الأصل في لغته الأجنبية مع الاسم المعرَّب ويضاف إليهما أحيانا الاسم المنسوخ.

إذن تنتج ترجمة المسرحية إلى العربية نصا أدبيا موجه أساسا للقراءة لا للعرض؛ وبالتالي يمكن القول بعدم تحقيقها للخاصية المميزة للنص المسرحي وهي الأدائية؛ لأنها ترجمة تلتزم بالحرف. تبقى النتيجة المتوصل إليها حول أدائية و/أو مقروئية ترجمة المسرح إلى العربية جزئية تستوجب دراسات أكثر معمقة حول مدى إلمام النص المسرحي المترجم بخصائص النص المسرحي وهي الشفوية والفورية وتعددية الأنظمة (لغوية وغير لغوية) بتطبيق نماذج التحليل مثل النموذج التواصلي لنيكولاريا إكّتاريني Nikolarea Ikatarini (1994a) أوالنموذج الوظيفي لألتونين (1997) أو نموذج تحليل النص المترجم لأليخاندرو لابينيا Alejandro Lapeña (2015).

6. قائمة المراجع:

ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 1، ت 1988.

المسرحيات العالمية المترجمة إلى العربية:

مسرحية "الملك أوديب" لسوفوكليس ترجمة توفيق الحكيم، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1978.

مسرحية "أوديب & تيزي" لأندري جِيد ترجمة طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة-القاهرة، 2012.

مسرحية "المحبرة" لكارلوس مونييث ترجمة السيد السيد سهيم، المجلس الأعلى للثقافة.

مسرحية 'كانديد' ترجمة فاطمة عبد الرحمن الخطيب، دار الهدى للطباعة والنشر-بيروت.

مسرحية 'الرقص أمام المرآة' لفرانسوا دو كوريل ترجمة محمود مقداد، مجلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون-الكويت، العدد 14 مارس 2010 .

مسرحية 'العبرة بالخواتيم' لويليام شكسبيرترجمة عباس حافظ، هنداوي-القاهرة، 2012

مسرحية 'الطائر الأزرق' لموريس ميترلينك ترجمة يحيى حقي، الدار المصرية للتأليف والترجمة- القاهرة.

مسرحية 'اجتماع شمل العائلة' ل ت. س. إليوت ترجمة محمد حبيب، المدى-دمشق، 2001.

مسرحية 'المنصور' لهاينريتش هاينه نقلها عن الألمانية منير الفندري، منشورات الجمل، الطبعة الأولى 2009.

مسرحية 'الميجور باربارا' لبرناند شو ترجمة محمد طريف فرعون، دار أسامة-دمشق.

مسرحية 'بيت الدمية' لهنريك إبسن ترجمة كامل يوسف، دار المدى للثقافة والنشر–دمشق/بيروت، 2007.

مسرحية 'أجاممنون' لأسخيليوس ترجمة لويس عوض، الدار القومية للطباعة والنشر– القاهرة.

مسرحية 'الأيام الخوالي' لهارولد بينتر ترجمة الشريف خاطر، مجلة تصدر عن وزارة الإعلام–الكويت، العدد 222، 1988.

مسرحية 'الحداد يليق بإلكترا' ليوجين أونيل ترجمة محمود أحمد، المؤسسة العربية للطباعة والنشر–القاهرة، 1961.

مسرحية 'الحضيض' لماكسيم جوركي ترجمة عبد الحليم البشلاوي، مكتبة الفنون الدرامية–القاهرة، العدد 17 ،سبتمبر 1962 .

مسرحية 'السيد' لبيير كورناي ترجمة خليل مطران، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة–القاهرة، 2012.

مسرحية 'السيد' لبيير كورناي ترجمة فاطمة عبد الرحمن الخطيب، دار الهدى– بيروت.

مسرحية 'الفوضى والعبقرية' نقلها إلى العربية جورج الطرابيشي، دار مكتبة الحياة– بيروت.

مسرحية 'المسامر' لجون اوزبورن ترجمة محمد توفيق مصطفى، الدار المصرية للتأليف والترجمة–القاهرة، 2001.

مسرحية 'المفتش' لنيكولاي غوغول ترجمة هاشم حمادي، وزارة الإعلام–الكويت، العدد 186 سبتمبر 1993.

مسرحية 'الملك هنري الرابع' لويليام شكسبير ترجمة مصطفى طه حبيب، دار المعارف–القاهرة، طبعة 2، 1993.

مسرحية ' الجزيرة القرمزية' لميخائيل بولغاكوف ترجمة نزار عيون السود، مجلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، العدد 276 مايو 1994.

Aaltonen, S. (1996). Acculturation of the Other: Irish Milieux in Finnish Drama Translation, Joensuu: University of Joensuu.

——— (1997), «Translating Plays on Baking Apple Pies: A functional Approach to the Study of Drama Translation », in Snell-Hornby, Mary et al. (eds.), *Translation as intercultural communication: Selected papers from the EST Congress-Prague 1995*, Amsterdam : john Benjamins, pp. 89-97.

Bassnett, S. (1985), «Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», in Hermans, Theo (ed.). The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation, New York: St. Martin’s Press, pp. 87-102.

——— (1998), « Still Trapped in the Labyrinth. Strategies and Methods for translating Theatre », in Bassnett, Susan y Lefevere André (eds.) , Constructing Cultures. Essays on Literary Translation, Clevedon: Multilingual Matters, pp. 901-108.

Benveniste, E. (1966). Problèmes de linguistique générale I, Paris : Gallimard.

Berman, A. (1984). L’Epreuve de l’étranger. Paris : Gallimard.

——— (1985), « La traduction et la lettre, ou l’auberge du lointain », in *Les Tours de Babel, essais sur la traduction*, trans-euro-repress, Mauvezin.

Catford, J. (1965). A linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics, London: Oxford University Press.

Départs, M. (1999), « Traduire Shakespeare pour le théâtre », in *Plimpsestes*, N°1, février 1999, *Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre*, Presses Sorbonne Nouvelle.

Espasa, E. (2000), « Performability in Translation : Speakability, playability or just Saleability ? in
Upton, Carole-Anne (ed.) *Moving Target*, Manchester: St. Jerome, 49-62.
Fernandez Cardo, J.M. (1995), « De la práctica a la teoría de la traducción dramática», in Schmid, Herta y Van Kesteren, Aloysius (eds.), Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre, Amsterdam: John Benjamins, pp. 137-173.
Gambier, Y. (*****) « La retraduction, retour et détour », in Méta,
Jakobson, R. (1963), Aspects linguistiques de la traduction (1959), in Essais de Linguistique Générale,
Trad. Nicolas Ruwet, Paris : Ed. de Minuit.
Johnston, D. (1996). Stages of Translation. Essays and Interviews on Translating for the Stage, Bath :
Absolute Classics.
Lapeña, A. (2012), « Ratificar el páramo, Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del
texto teatral», in *Sendibar*, n° 25, pp. 149-172.
——— (2015). Traducir un Arte Vivo. Bases para un modelo de análisis de la traducción teatral.
Tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada.
Matteini, C. (2008), « La traducción Teatral », in Tortosa, Virgilio (ed.), *Re-escrituras de lo global.*
Traducción e interculturalidad. Madrid: Biblioteca Nueva, 471-485.
Moya, V. (1993), Nombres propios : su traducción. Revista de Filología de La Universidad de la Laguna
N°12.pp. 233-247.
Newmark, P. (1988). A textbook of Translation, UK. : Prentice-Hall International.
Nikolarea, I. (1994a). A Communicative Model for Theatre Translation: Versions of Oedipus the King
in English, Doctoral Thesis, Alberta : University of Alberta.
——— (1994b), Oedipus the King: A Greek Tragedy, Philosophy, Politics and Philology, in *TTR*,
Volume 7, n° 1, 1 sept.
Pavis, P. (1990).Le Théâtre au croisement de culture, Paris : José Corti.
Troubetzkoy, N.S. (1976). Principes de phonologie, Trad. J. Cantineau, nouveau tirage corrigé par Louis J. Prieto, Paris : Klincksieck.
Santoyo, J. C. (1989), “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología”, Cuadernos de Teatro Clásico, n° 4.
(1995), Reflexiones, teoría y critica de la traducción dramática. Panorama desde el paramo español, in Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 13-23.
Schleimacher, F. D. F. (1987). Herméneutique, Trad. Christian Berner, Cerf/Pule.
Schultze, B. (1991), Problems of Cultural Transfer and Cultural Identity : Personal Names and Titles in
Drama Translation, in Kittel, Harald y Armin, Paul Frank (eds.) *Interculturality and the*
Historical Study of Literary Translations, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 91-110.
Ubersfeld, A. (1996). Lire le Théatre I, Paris : BELIN.
Venutti, L. (1995). The Translator’s Invisibility. A History of Translation, London & New York :
Routledge.

Voltaire (1963) « Au père Charles Porée », 7 janvier 1731, Théodore Besterman (ed.) *Correspondance de Voltaire*. Paris : Gallimard, 11 tomes.

Zuber-Skerritt, O. (ed).(1984). Page to stage. Theatre as Translation. Amsterdam : Rodopi.

الهوامش:

[1] خلال تجربتها في ترجمة مسرحية 'Troversi' للإيطالي لويجي بيرانديلو Luigi Pirandello للإذاعة بالتعاون مع المترجم دافيد هيرست David Hirst، ذكرت باسنت Bassnett بأنهما قاما بإدخال تغييرات على الأصل وذلك بإتباع استراتيجيات القص والحذف والإضافة بسبب اختلاف اللغتين والثقافتين (الإيطالية والإنجليزية) وطبيعة العرض الإذاعي المغايرة تماما للعرض المسرحي على الخشبة. وذهبت باسنت Bassnett إلى الرفض القاطع لتسمية ماقامت به مع دافيد هيرست David Hirst بالاقتباس adaptation أو الرؤية version لأنهما يختلفان كثيرا عن الأصل.

[2] ''Llámese a estas mutaciones, mudanzas y mixtificaciones otra cosa ; pero no traducciones.'' (1996 :91)

[3] Oeudipus the king

[4] ينظر رسالة فولتير في 7 جانفي 1731 إلى القس شارل بوري Charles Porée

[5] ينظر مقدمة ترجمة طه حسين لمسرحيتي 'أوديب وتيسيوس' للمؤلف الفرنسي أندريه جيد ، ص ص. 20-21

[6] عرفت تراجيديا الملك أوديب ترجمة حرفية نثرية مع العديد من الإحالات والملاحظات والملاحق في 1883 من طرف المترجم جيب Jebb وقد شكلت طبعتها لعام 1893 المرجعية الأولى في العالم الانجلوسكسوني والنسخة المهيمنة على كل الأنتولوجيات في بريطانيا وأوروبا لمدة قرن من الزمن قد تم عرضها كامبريج Cambridge بالرغم من الطرح القائل ب'لا أدائية' الترجمة الحرفية على الخشبة.

[7] Benveniste, E. (1966). Problèmes de linguistique générale I, Paris : Gallimard.

[8] ينظر جون كاتفورد(1965) وكذا الترجمة بينلغوية interlinguale حسب التقسيم الثلاثي لرومان جاكوبسون Roman Jakobson (1963)

[9] يرى أنطوان بيرمان بقبول الأجنبي بصفته أجنبيا ينظر: Berman, A. (1984). L'Epreuve de l'étranger. Paris : Gallimard.

[10] ميز دريدن Dryden بين ثلاثة أقسام للترجمة : 1- المتن التركيبي (metaphrase) عندما يعيد المترجم كلمات المؤلف كلمة بكلمة وسطر بسطر من لغة إلى أخرى وهي الترجمة الحرفية حسب تقسيم نيومارك. 2- إعادة الصياغة أو التشارح (paraphrase) يقصد بها الترجمة حرة في حدود وهي رؤية سيشرون للترجمة "معنى بمعنى ' (sense-for- sense) وهي الترجمة التواصلية حسب نيومارك. 3- التقليد (imitation) عندما يعيد المترجم تشكيل النص ليتلائم وسياق اللغة الهدف وهي الترجمة الحرة أو الاقتباس.

[11] ' (...) وتعريب الاسم الأعجمي : أن تتفوه به العربُ على منهاجها؛ تقول عرَّبته العرب، وأعربته أيضا، أَعْرَبَ الأَغْتَمُ، و عَرُبَ لسانه أي صار عربيا، (...) ابن الأعرابي: التعريب التبيين والإيضاح(...)والمنع والإنكار(...) وقيل القبح والفحش.' (ابن منظور، باب العين : 115- 6)

[12] نحيل هنا مثلا إلى أسماء شخصيات تاريخية مثل شخصيات المسرحيات التاريخية ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الملك Henry IV هنري الرابع في مسرحية ويليام شكسبير أو المنصور في مسرحية هاينريتش هاينه .

[13] إذا كانت الرواية أو المسرحية روسية مثلا فالقارئ /الجمهور ينتظر أن يجد أسماء روسية لكي يدخل في جو الرواية/المسرحية.

[14] يقصد بذلك الأسماء المعتمدة في الوثائق والمؤلفات التاريخية وكذا الأدبية والإعلامية مثل الترجمة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الإسبانية لاسم الملك هنري Henry بإنريكي Enrique الملك وريتشارد Richards بريكاردو Ricardo و ألكسندر Alexander بأليخاندرو Alejandro وماري Mary بماريا María أو سليمان Soliman.

[15] عرض المسرحية على خشبة المسرح المخرج خوليو ديامنت Julio Diamante في ال15 فبراير 1961 وقد قوطع العرض أكثر من 21 مرّة بالتصفيق الحار كما أسدل الستار ورفع أكثر من 20 مرة ثم نشرت دار النشر بصلامانكا Colegio de España – Salamanca (ينظر مقدمة ترجمة السيد سهيم، ص. 29)

[16] في تقديمه لترجمة المسرحية دراسة للبناء الدرامي وكذا الشخصيات وقد فصل في رمزية كروك "صوت كسر الأشياء" و بيم وبام وبوم "العرائس التي تتحرك بالخيوط" كرمز بالية الموظفون الثلاثة اللذين "يرتدون زيا موحدا وشارة على جيوبهم، يكرر كروك لهم دائما أكثر من مرة بأنهم آدميين، وأنَّ لهم حقوق، ولكنهم يؤكدون على أنه مجنون. يتميز الثلاثة بالشراسة، ويعتدون على كروك عدوانا وحشيا، إذن، فالثلاثة عبارة عن آلات تنفذ الأوامر دون أن تفكر." (السيد سهيم، تقديم ترجمة مسرحية 'المحبرة' ، ص: 25)

[17] تشمل الممارسة تلك الترجمة الأدبية بصفة عامة وبالخصوص الرواية والقصة ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نذكر كمثال على الاقتباس والتصرف في ترجمة الرواية أعمال مصطفى لطفي المنفلوطي الذي كان يعيد صقل الروايات التي تترجم له من الفرنسية في أسلوب أدبي فذ وصياغة عربية في غاية الروعة (رواية 'في سبيل التاج' لفرانسوا كوبيه François Coppée ورواية بول وفرجيني(Paul et virginie)لبرناندن دو سان بيير (Bernardin de Saint Pierre) التي عنونها ب'الفضيلة' ومجدولين رواية 'تحت ظلال الزيزفون' ل ألفونس كار (Alfonse Carr).

[18] ما الخط الفاصل المستعمل في العنوان (Oeudipe / Thesée) إلا للإشارة إلى أنَّ الأصل مشكل من مسرحيتين او بالأحرى مسرحية 'أوديب' ورواية 'تيزي' جمع طه حسين بينهما في ترجمة واحدة وقد كتب حول الموضوع " على أني حين تحدثت إليه [أندريه جِيدْ] في الجمع بينهما في سفر واحد رضي عن ذلك كلَّ الرضا. وقد عرفت منهُ في باريس أنَّه أشار على مترجمه الأمريكي بأن يصنع نفس هذا الصنيع، لأن القصتين تصدران عن تفكير واحد وعن موقف واحد أمام مشكلات الحياة." (مقدمة ترجمة 'أوديب و تيزي'، ص.26)

[19] ينظر مقدمة طه حسين لترجمته ل' Oeudipe / Thesée ' ص. 26

[20] ينظر ترجمة 'أوديب' لطه حسين وترجمة 'الملك أوديب' لتوفيق الحكيم.

[21] يتضح جليا من خلال ترجمة خليل مطران لاسم ' Rodrigue' بأنه قام بتعريب الاسم. الصامت المسموع [g]لا ينتمي للنظام الصوتي للغة العربية التي تحوي المقابل الصوتي القريب وهو الصامت المهموس [k] لذلك أدرج خليل مطران كترجمة أولى حرفية 'لدريك' ليقرب الأصل للمتلقي دونما خروج عن قواعد اللغة الهدف. ولكنه استعمل ترجمة 'لذريق' كترجمة للاسم الأجنبي ذي الأصول الإسبانية تبعا لتعريب الأسماء الإسبانية وخصوصا وأنَّ للاسم ترجمة معتمدة تاريخيا.

[22] تجدر الإشارة إلى أنّ هناك من يعتبر 'Candide ' لفولتير كما 'El Quijote ' لسرفانتس و'Lettres Persanes ' لمونتسكيو ترجمات وهمية أو شبه ترجمات. ينظر Y. Gambier, « La retraduction, retour et détour », in Méta, p. 417

[23] مسرحية 'الرقص أمام المرآة'

[24] مسرحية 'العبرة بالخواتيم'

[25] مسرحية 'الطائر الأزرق'

[26] تسمى حسب تروبتسكوي 'un pare minime' ينظر Les principes de phonologie

[27] مسرحية 'اجتماع شمل العائلة'

[28] يشير بحرف الميم إلى المترجم.

[29] Didascalia / Realia

[30] لم يدرج ت. س. إليوت تعليقا وصفيا لحالة 'هاري' عند دخوله البيت عكس صامويل بكيت الذي لا يترك المجال مفتوحا لأية تعليقات أو تأويلات ويحرص على تحديد 'Didascalia' في نصوصه المسرحية وكذا ترجماته.

[31] مسرحية 'المنصور'

[32] ينظر مقدمة مسرحية 'المنصور' (ص.29)

[33] يقصد الملكة إزابيلا والملك دون فرناند

[34] ينظر ان ابرسفيلد Ubersfeld (1996: 11) و ميشال دِيبار Départs (1999: 54)